



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Nowy Frankenstein albo romantyczna ironia w nowoczesnej powieści

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2003). Nowy Frankenstein albo romantyczna ironia w nowoczesnej powieści. W: P. Majerski, M. Kisiel, Z. Marcinów (red.), "Godność i styl" (S. 123-132). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

Nowy Frankenstein albo romantyczna ironia w nowoczesnej powieści

1

Intryga komedii została zawiązana, ciekawość widzów — pobudzona. Właśnie przed chwilą bohaterowie opuścili scenę, by działać za jej kulisami, a wtedy wystąpił przodownik chóru, kierując swoje słowa — w imieniu autora — bezpośrednio do publiczności:

A teraz, widzowie, szczerą prawdę wam powiem,
Klnę się na Dionizosa, mego wychowawcę.¹

Monolog koryfeusza często wymierzony był w rywali autora, którzy razem z nim stanęli w konkursowe szranki. Z jego pomocą komediopisarz zabiegał o względy publiczności, apelował o przychyłność przy wyborze najlepszego utworu. Pochlebstwa często mieszały się z przytykami, bo przecież widzowie zawsze mieli coś na sumieniu, choćby to, że na poprzednich Dionizjach nagrodzili nie tę sztukę, która na to zasługiwała:

Jak chcę zwycięzcą zostać, uznanym za mędrca,
Tak sędzę, że jesteście godnymi widzami,
Za najmądrzejszą mając tę moją komedię.
Wam ją dałem skosztować pierwszym. Pochłonęła
Trudu mojego najwięcej. A jednak odszedłem

¹ Arystofanes: *Chmury*. W: Idem: *Komedie*. Przeł., przedmową i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska. Wrocław 1991, s. 255, w. 518—519.

Przez prostaków niegodnie pokonany. To wam,
Mądrym, mam za złe. [...]²

Do koryfeusza dołączał chór. Pieśń, wykonywana **po zdjęciu masek**, tłumaczyła wymowę sztuki, często odnosiła się do politycznych aktualności, nie stroniąc wręcz od propagandy. U Arystofanesa Chmury (choć już bez masek) śpiewają:

Księżyc zgubił swą drogę, słońce przykręciło
Knot w swej jasnej lampie, wciągnęło do środka.
Świecić nie będzie -- rzekło -- jeśli wodzem Kleon.
Aleście go wybrali. Mówią, że w tym mieście
Złe rady zwyciężają. Oby dały bogi,
By wasze błędy zawsze na dobre wam wyszły
A jak ten błąd naprawić -- zaraz pouczymy:
Gdy złapiecie Kleona na braniu łapówek
I złodziejstwie -- szyję mu w dyby zakujcie.
Powróci to, co było i, pomimo błędu,
Sprawy państwowe znowu pójdą ku lepszemu.³

Pora, by przypomnieć fragment innego dzieła innego autora z zupełnie innej epoki:

A teraz przybywajcie, gęby! Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznane facjaty obcych, nie znanych facetów, którzy mnie czytać będziecie, witam was, witam, wdzięczne wiązanki części ciała, teraz niech się zacznie dopiero -- przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczynicie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach.

Koniec i bomba
A kto czytał, ten trąba!
W. G.⁴

² Ibidem, w. 520 -- 526. Arystofanes wypomina widzom konkursowe niepowodzenie pierwszej wersji *Chmur*. Warto przypomnieć, że sztuka w znanej nam postaci najprawdopodobniej nigdy nie doczekała się wystawienia za życia poety, choć odpisy tekstu musiały zyskać popularność, całkowicie wypierając pierwotną wersję.

³ Ibidem, s. 258, w. 584--594.

⁴ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2. Red. J. Błoński. Kraków--Wrocław 1986, s. 255 (podkr. -- K.U.). Paginacja kolejnych przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam literą „F”.

Twierdzę niniejszym, że słynne zakończenie *Ferdydurki* jest **parabazą** — w zasadniczych rysach wręcz zdumiewająco podobną do tych, jakie się pojawiały choćby w utworach Arystofanesa. Oczywiście, *Ferdydurke* nie jest komedią (acz elementy: ludyczny i satyryczny, są w powieści nader wyraźne), nie zabiera tu głosu chór, a i politycznych wycieczek Gombrowicz raczej nie czyni. Zauważmy jednak, że epilog utworu jest dwudzielny. Najpierw pojawia się skierowany bezpośrednio do publiczności (czytelników) monolog. Po nim następuje dwuwiersz, przypominający dziecięce wyliczanki. A przecież podobna dwudzielność była kompozycyjną zasadą antycznej parabazy. Ponadto wyróżnione przeze mnie zdanie kończące monolog („Uciekam z gębą w rękach”) można uznać za interpretanta, odsyłającego właśnie do starogreckiej tradycji. Jeśli tylko uznamy, że Gombrowiczowska „gęba” to rodzaj maski, jaką zakładamy (jaka jest nam zakładana) podczas spektaklu na scenie życia, to zauważymy, że w epilogu powieści autor *Ferdydurki* ściśle odtwarza układ parabazy: a) wystąpienie koryfeusza, b) zdjęcie przez chór teatralnych masek, c) pieśń chóru.

Ważne będzie również i to, że finalne słowa są sygnowane inicjałami Witolda Gombrowicza. Tak jakby, wcześniej uchyliwszy gębę/maskę, stawał teraz przed nami sam autor. Również pod tym względem podobieństwa okazują się uderzające. Parabaza w staroattyckiej komedii miała charakter deziluzyjny, była wystąpieniem twórcy sztuki (co prawda *per procura*), stanowiła autokomentarz oraz wypowiedź metapoetycką.

Ale skąd parabaza się wzięła w *Ferdydurce*? I po co?

2

Interesujące nas pojęcie wróciło do literackiego słownika wraz z odkryciem Arystofanesa (przede wszystkim jako autora *Chmur*, a więc — przeciwnika Sokratesa) w dobie renesansu. Co ważne, już wówczas parabaza poczęła się odrywać od macierzystego kontekstu gatunkowego. Kojarzona z parodystyczną polemiką, oznaczać zaczęła szydercze, demaskujące przeciwnika dygresje lub dialogi nie tylko w komediach, ale również w dziełach o charakterze dyskursywnym. Tym samym z kategorii kompozycyjnej przeobraziła się w chwyt polemiczny.

Tradycję tę gruntownie przeobraził Fryderyk Schlegel, fundator pojęcia „permanentnej parabazy”, „bliskiej »pisanu o pisaniu« zasady wychylania się autora z kart tworzonego dzieła”⁵. Oznaczało to transgresję, przekraczanie

⁵ W. Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 166. Długi, jakie zaciągnąłem u autora tej znakomitej pracy, wykraczają daleko poza odnotowany tu cytat.

horyzontu stworzonego świata, gatunkową i stylową heterogeniczność, deziluzję i autoprezentację, połączoną z podkreślaniem twórczej wszechmocy. Wszystko sprzężone z ironicznym kwestionowaniem własnego pisarstwa, odmawianiem mu poznawczej i artystycznej wartości, ale w taki sposób, by tę wartość tym silniej podkreślić.

Zaproponowana przez młodszego ze Schległów reinterpretacja parabazy była podporządkowana rozważaniom nad centralnym pojęciem jego estetyki, mianowicie — ironią romantyczną. Zważywszy, że epilog *Ferdydurki* nie jest w powieści niczym wyjątkowym, że sporo tutaj metatekstowych wtrąceń, że ich ironicznego tonu trudno nie zauważyć i że eksponują one samego piszącego — kategorie ironii romantycznej oraz „permanentnej parabazy” zdają się tu dobrze pasować. Kapryśna kompozycja utworu, uzależniana od arbitralnych decyzji pisarza, może z kolei nasuwać na myśl inne ważne pojęcie w estetyce Fryderyka Schlegla — „transcendentalnej błazenady”. I być może to właśnie ten teoretyk poezji romantycznej byłby ogniwem, za którego pośrednictwem w *Ferdydurce* pojawiły się partie pokrewne parabazie. Z tym, że Gombrowicz niekoniecznie musiał studiować pisma niemieckiego autora. Mogła w zupełności wystarczyć lektura romantycznych poematów dygresyjnych.

Byłabyż więc *Ferdydurke* spowinowacą z *Beniowskim* (mam, oczywiście, na uwadze pierwszych pięć pieśni poematu), dziełem tak złośliwie potraktowanego w szkolnym epizodzie Słowackiego? Nie jest to wykluczone, wszak Gombrowicz z upodobaniem zacierał ślady. Co prawda, teza o związkach *Ferdydurki* z romantyczną estetyką i — w szczególności — poetyką poematu dygresyjnego zdaje się wchodzić w konflikt z ustaleniami krytyków i historyków literatury, którzy genologicznych odniesień dla powieści Gombrowicza szukali w prozie przedrealistycznej⁶. Ale tylko na pierwszy rzut oka. Ta sama proza przedrealistyczna stanowiła jedno z zasadniczych źródeł natchnienia dla Fryderyka Schlegla⁷, a Cervantes był obiektem adoracji dla niemal wszystkich romantyków. Co więcej, można mówić o bardzo płynnym przej-

⁶ Już Fryde skojarzył *Ferdydurke* z oświeceniową powiastką filozoficzną. Zob. L. Fryde: *O „Ferdydurke” Gombrowicza* [1938]. W: Idem: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Bieńkacki. Warszawa 1966. Współcześni badacze najczęściej mówią o związkach powieści z pikareską i — szerzej — prozą renesansową (Rabelais). Zob. M. Głowiński: „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza. Warszawa 1991, s. 46, a zwłaszcza — M. Legierski: *Modernizm Gombrowicza. Wybrane zagadnienia*. Stockholm 1996, miejsca różne; A. Zawadzki: „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza wobec tradycji powieści pikareskiej. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4. Tradycja romantyczna („powieść dygresyjna”), owszem, została przywołana w artykule Z. Malicia: „*Ferdydurke*”. Przeł. J. Łatuszyńska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 153.

⁷ Jego estetyka wpłynęła zresztą w pierwszej kolejności na niemiecką prozę wczesnego romantyzmu (grupa romantyków jenajskich). Sam Fryderyk Schlegel napisał powieść *Lucynda*, a jako estetyk i teoretyk, autor m.in. *Listu o powieści*, poświęcił sporo uwagi Cervantesowi, Sterne’owi czy Diderotowi.

ściu od prozy XVIII wieku, nawiązującej do pikareski choćby za sprawą tzw. powieści gościńca, do pisarstwa romantycznego. Ogniwem pośrednim był, oczywiście, Laurence Sterne, naśladowany nie tylko przez oświeconych (Diderot), ale także przez Słowackiego w *Panu Alfonsie*. Dodajmy, że zaproponowana przez Schlegla perspektywa pozwalała również przejść ponad konfliktem między *romance* a *novel*, awanturniczym (fantastycznym) romansem a osadzoną we współczesności powieścią o problematyce obyczajowej. Bo choć tę ostatnią pętają rygory życiowego prawdopodobieństwa, to jednak może ona korzystać z pełni praw do stylowej wielości, przeplatać narrację z odautorskim dyskursem, skłaniać się ku poetyce fragmentu oraz formule gatunkowej czy wręcz rodzajowej hybrydy.

Tym samym romantyczna estetyka Schlegla mogła się otworzyć na nieomal całą ówczesną tradycję prozatorską. Z perspektywy niemieckiego teoretyka różnice między romantycznym poematem dygresyjnym, sterniadą, oświeceniową powiastką, pikareską, średniowiecznym romansem rycerskim oraz parodiującym tenże romans arcydziełem Cervantesa byłyby drugorzędne. Wszystkie wymienione gatunki i odmiany reprezentowałyby ten sam typ romantycznej literatury.

Na marginesie, w poświęconym *Ferdydurce* opracowaniu Jerzego Paszka i Filipa Mazurkiewicza znajdziemy osobny rozdziałik, będący przeglądem rozmaitych pomysłów na genologiczne przyporządkowanie powieści Gombrowicza. Choć książka wymienionych autorów powstała z myślą o nauczycielach i uczniach szkoły średniej, choć napisano ją w dość krotocwilnym tonie, to jednak na koniec rozdziału autorzy wystąpili z własną koncepcją, sformułowaną — jak sądzę — najzupełniej serio. Zaproponowali mianowicie określenie „powieść-satyra”, nawiązując przede wszystkim do łacińskiego słowa *satura* (‘rozmaitość’, ‘mieszanina’)⁸. Tym samym skojarzyli *Ferdydurke* z grecko-rzymską menippeją (np. *Satyricon* Petroniusza, *Metamorfozy* Apulejusza), w której z kolei można by upatrywać historycznie najstarszej odmiany (wręcz prawzoru) prozy odpowiadającej typowi wyróżnionemu przez Fryderyka Schlegla.

Nie ma zatem żadnej sprzeczności w tym, że, pamiętając o cechach zbliżających *Ferdydurke* do tradycji powiastki filozoficznej, pikareski, powieści edukacyjnej, sugerujemy jednocześnie, iż ważną rolę odgrywa tutaj ironia romantyczna. Co więcej, właściwości, które powieść Gombrowicza łączą z prozą przedrealistyczną, wydają się narzędziem ironicznej gry z czytelnikiem w jak najbardziej romantycznym stylu. Pojęcie ironii romantycznej byłoby

⁸ Fonetyczne podobieństwo — przypominają autorzy — zdecydowało, iż postaci Satyrów (które m.in. dały nazwę dramatowi satyrowemu) i słowo *satura* zostały z sobą złączone już w czasach antycznych. Owo pomieszanie dało początek odziedziczonemu przez nas pojęciu satyry. Zob. J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”*. Katowice 1998, s. 72—73.

zatem kluczowe i nadrzędne. Pozwala ono bowiem Gombrowiczowi połączyć kwestie metapoetyckie ze szczególnie go obchodzącymi problemami antropologicznymi.

3

Ferdydurke Witolda Gombrowicza jest powieścią nie tylko czyniącą użytek z estetyki ironii romantycznej, ale też pisaną z pamięcią o krytykach tej ostatniej.

W rzędzie wspomnianych krytyków szczególne istotne miejsce przypadło Sørenowi Kierkegaardowi, autorowi rozprawy *O pojęciu ironii*. Wedle filozofa jest ona czystą negatywnością, procedurą nicowania przedmiotowego świata, transcendowanego w akcie deziluzji. Prowadzi w konsekwencji do apoteozy podmiotu, przeobrażającego się w absolut z własnego nadania. Wszelako ów absolut wpada w mimowolnie zastawioną przez siebie pułkę. Odślaniając iluzoryczność, nicość świata, poza który wykracza, odślania zarazem iluzoryczność własnej siły twórczej. Zemstą ironii romantycznej na jej użytkownika okazuje się to, że jego akty kreacyjne mogą być wyłącznie iluzoryczne, oznaczają nie tylko tworzenie pozornych światów, ale też stwarzają same pozory twórczości. Powiedzielibyśmy, że ironia romantyczna sprowadza się zaledwie do symulowania twórczości.

Można otóż przyjąć, że *Ferdydurke* jest tym, na co nigdy by się nie powążył żaden romantyk z prawdziwego zdarzenia, mianowicie — świadomą symulacją. Ale właśnie dlatego krytyka Kierkegaarda w wypadku Gombrowicza minęłaby się z celem, gdyż odślaniałby wyłącznie to, czego autor nie tylko, że jest doskonale świadom, ale co decyduje o strategii jego postępowania. Wszak w *Ferdydurce* odnajdujemy ironiczne użycie ironii, nicowanie nicości, symulację do drugiej potęgi i wreszcie — *last but not least* — literaturę z literatury.

Przed wszystkim nadawca utworu odrzuca postawę poety romantycznego (i jego wczesnomodernistycznych spadkobierców), żartobliwie postulując w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*, aby „opracować i ustalić postawę drugorzędnego pisarza” (F, 75), zrezygnować z pretensji do tworzenia arcydzieł, przyznać się i szukać oparcia we własnej niedojrzałości. Rozdział IV powieści jest *de facto* orędziem do kolegów pisarzy, którzy nie chcą się przyznać do drugorzędności czy niedojrzałości i ani myślą zrezygnować z celebrowania Sztuki. Świadomość zatem własnej niższości byłaby niczym innym jak dowodem wyższości. Tutaj akurat Gombrowicz nie różniłby się specjalnie od Słowackiego narzekającego na kłopoty, jakich nastęrcza mu „rym na zyrafę”.

Ale jednocześnie autor *Ferdydurke* dokonuje czegoś więcej. Przedstawia przedmowę do opowiadania wtrąconego w powieść „tytułem dygresji” (F, 67). Mamy więc wstęp do dygresji, który niemal natychmiast przeradza się w poetycki autokomentarz do całego utworu (autor objaśnia jego kompozycję), tudzież wystąpienie programowe. Dygresja do dygresji? Dygresja drugiego stopnia? W każdym razie — dość skomplikowany układ metatekstowych warstw, które tworzą system wzajemnie odbijających się luster. Zdaniem Jana Błońskiego, zamieszone w utworze opowiadania stanowią klucz do zrozumienia całości, a nawet więcej — są *pars pro toto*, **esencją** zasadniczego wątku: „Opowieści wtrącone mówią właściwie to samo co — wzięta w całość — historia Józia. Tyle że na znacznie wyższym stopniu uogólnienia.”⁹ Stwierdzenie krytyka jest z pewnością przesadne: gdyby z powieści ocalały jedynie rozdziały V oraz XII, to nie dałyby one nawet najmniejszego pojęcia o całości. Jest raczej tak, że konstrukcyjna rama, w jakiej umieszczono opowiadania o Filidorze i Filibercie, nobilituje dwie blahe nowelki, narzuca kierunek interpretacji i dopiero wówczas zdają się one „mówić właściwie to samo” co historia Józia. Ale właśnie przy tej okazji można zauważyć działanie mechanizmu zwierciadlanych odbić, dublowania struktury, zwielokrotnionego powtórzenia¹⁰, słowem — eholalii jako zasady kompozycyjnej.

Podobnie sprawy się mają z partiami o ostentacyjnie metatekstowym charakterze, fragmentami niby to dyskursywnymi, w tym — obiema *Przedmowami* (rozdziały IV i XI). Napisałem „niby to”, bo w *Ferdydurce* różnica między opowiadaniem a dyskursem ulega zatarciu: narracja przekłada się na dyskurs, dyskurs przekłada się na narrację. Jedno napędza, symuluje drugie i *vice versa*. W rezultacie nie sposób wskazać „poziomu prymarnego” ontycznie, nie sposób także mieć pewność, że to komentarz odnosi się i tłumaczy opowieść, a nie odwrotnie.

Trzeba podkreślić, że powtórzenia, z jakimi mamy do czynienia: odbicia, parafrazy, streszczenia, trawestacje, cytaty — nie stabilizują żadnego sensu. Czasami bywają to po prostu powtórzenia czy przytoczenia dysfunkcjonalne, „puste aluzje”, które podkreślają jedynie fakt osadzenia w żywiole „od zawsze” cudzego języka¹¹. Są to jednak skrajne przypadki. Dla wymowy i kompozycji powieści dużo większe znaczenie mają sytuacje, zwroty, słowa powtarzane (i „odmieniane”) w coraz to innym otoczeniu. To właśnie one tworzą pojęciowo-konstrukcyjną siatkę, sławny Gombrowiczowski słownik, który niejako

⁹ J. Błoński: *Fascynująca „Ferdydurke”*. W: Idem: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 90.

¹⁰ Por. K. Kłosiński: *Przemiany prozy XX wieku*. W: Idem: *Eros, dekonstrukcja, polityka*. Katowice 1999, s. 33–35.

¹¹ Przykładu dostarcza choćby tytuł utworu. Por. J. Margański: *Co zrobić z cytatami u Gombrowicza?* „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 85–89.

sam przez się wymusza bieg zdarzeń, a jednocześnie należące do niego kategorie są dookreślane, redefiniowane w partiach „dyskursywnych”.

Mamy więc do czynienia z **paralogiką**, wygrywającą rozmaite językowe skojarzenia, przede wszystkim homonimię, paronomazję i antynomiczne przeciwstawienia¹². Co istotne, skojarzenia te nie są świadectwem inwencji nadawcy utworu, jego językowej aktywności czy wynalazczości. Wręcz przeciwnie, są w powieści konsekwentnie przedstawiane jako wynik przymusu, opresji nie do końca wiadomego pochodzenia. W grę wchodzi jakaś siła spoza podmiotu, który — poddany jej oddziaływaniu — działa automatycznie, bez udziału własnej woli:

I znowu przedmowa... i zniewolony jestem do przedmowy, nie mogę bez przedmowy i muszę przedmowę, gdyż prawo symetrii wymaga, aby *Filidorowi dzieckiem podszytemu* odpowiadał *dzieckiem podszyty Filibert*, przedmowie zaś do *Filidora* przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*. Choćbym chciał, nie mogę, nie mogę i nie mogę uchylić się żelaznym prawom symetrii oraz analogii.

F. 179

Nadawca utworu doświadcza tej samej opresji, jaka po wielokroć staje się udziałem bohatera-narratora („siedziałem, a siedziałem dlatego, że siedział” — F, 18; „musiałem ucałować swoją gębą jej gębę, gdyż ona swoją gębą ucałowała moją gębę” — F, 255 itp.). Bez wątpienia ma rację Krzysztof Kłosiński, upatrując źródła owej opresji w nieświadomości językowej¹³. Dodam tylko, że oznacza to również swoisty regres ku dzieciństwu, powrót do takiego rozumienia języka, które wydaje się typowe dla kilkulatków (słowo jako przedmiot!) i które współdecyduje o specyfice dziecięcego folkloru literackiego. Takie nawiązania były zresztą charakterystyczne dla niektórych kierunków awangardowych, zdarzały się też później (autor *Ferdydurki* byłby tu bezpośrednim poprzednikiem Białoszewskiego), wszelako oryginalność Gombrowicza przejawia się w podkreślaniu w opresywnego, niewołącego i dewaluującego podmiot oddziaływania języka.

Relacja między twórcą a tworzonym dziełem nie jest, bo być nie może, odmienna od tej, jaka zachodzi pomiędzy „ja” i mechanizmem sytuacyjnym, któremu owo „ja” podlega. Literaturę Gombrowicz konsekwentnie wywodzi ze „sfery niższej”, kojarzy ją z „niedojrzałością”. I jeśli byłoby to przywołanie romantycznego toposu artysty-dziecka, to zarazem łączące się z jego daleko idącym, ironicznym przewartościowaniem.

¹² Głównym językowym autorem *Ferdydurki* szczególną uwagę poświęcili we wspomnianej książce Paszek i Mazurkiewicz.

¹³ Uczony pisze: „[...] organizacja tekstu *Ferdydurki*, ów »genialny trick«, polega na oparciu konstrukcji tekstu na logice nieświadomości, na logice *signifiant*, logice nonsensu [...]”. (*Przemiany prozy XX wieku...*, s. 34).

W *Ferdydurce* nie może zatem być mowy o bezwzględnej dominacji artysty nad dziełem, transcendowaniu, „szybowaniu ponad”. Słuszniej byłoby rzec, że zależność jest dokładnie odwrotna: to dzieło określa swojego twórcę. Prowadziłoby to prostą drogą do dekonstrukcji relacji między (auto)komentarzem a jego przedmiotem, między partiami o charakterze metatekstowym a „właściwym” tekstem. Komentując swój utwór, Gombrowicz nie tylko korzysta z ironii, ale również ostentacyjnie parodiuje praktyki autorefleksyjne i — ostatecznie — **fikcjonalizuje** wypowiedzi w trybie „meta”.

4

Jan Błoński, który zwrócił szczególną uwagę na zakończenie powieści, pisał:

Dziwnie ten Gombrowicz traktuje swoich miłośników... Miast podziękować, obraża sztubackim dowcipem! Ale w tym właśnie jest najbardziej sobą. Nie chce — jak wielcy poprzednicy — zniknąć w dziele. Przeciwnie, pragnie pokazać, że jest od swego dzieła zmyślniejszy, bogatszy! [...] Sztubacki okrzyk jest więc okrzykiem zwycięstwa.¹⁴

Krytyk ma wiele racji. Opisana w powieści klęska Józia jest zarazem tryumfem pisarza, który niejako przy okazji opowieści, niepostrzeżenie dla czytelnika, dokonał Autorostwórstwa. „Oczarowałem was, uśpiłem, skierowałem oczy na Józia, mojego żalosego sobowtóra, gdy tymczasem ja tworzyłem siebie-Autora. I stworzyłem dzieło tak monumentalne, że ukorzyście się przed nim” — zdaje się mówić finałowy dwuwiersz.

Ale kim jest ów Autor? Co możemy zobaczyć po uchyleniu „gęby”, wówczas, gdy jest ona trzymana w rękach? Twarz Gombrowicza? Hm, sprawa wcale nie jest jednoznaczna. Bez wątplenia chodzi o „autora stworzonego”¹⁵ i określonego przez własne dzieło. Błoński powiada w zakończeniu swojego szkicu: „narrator — w swojej ogromnej złożoności — odsyła w końcu do autora. Jestem potencją, ruchem naprzód, niczym więcej — zdaje się mówić. Ale nikomu się nie poddam i umiem opowiedzieć wszystko, czyli stać się każdym i wszystkim... być Mistrzem.”¹⁶ Dziwnie! „Być Mistrzem” to *de facto* nie posiadać tożsamości, nie identyfikować się z niczym i z nikim, choć

¹⁴ J. Błoński: *Fascynująca „Ferdydurke”*..., s. 105.

¹⁵ Por. R.K. Przybylski: *Autor stwarzany albo „Ferdydurke”*. W: *Idem: Autor i jego sobowtór*. Wrocław 1988.

¹⁶ J. Błoński: *Fascynująca „Ferdydurke”*..., s. 112.

jednocześnie — w razie potrzeby lub dla popisu — umieć się podszyc pod każdego i pod wszystko. Jeśli mowa o mistrzostwie, to chyba w dziedzinie sztuki iluzji...

Gdy w dziełach utrzymanych w estetyce ironii romantycznej pojawiał się Autor, który występował jako absolut, zewnętrzna i jedyna przyczyna sprawcza dzieła, to w wariancie Gombrowicza mamy do czynienia z autorem, który jest nicością, w najlepszym razie — produktem swojej własnej kreacji. Stąd jego labilność. Nie ma nic do rzeczy, że Autor z dwudziestowiecznej powieści, istotnie, jest „Mistrzem”, wirtuozem śmiało mogącym się równać z Autorem autora *Beniowskiego*.

Wszystko się zgadza: właśnie w *Ferdydurce* i za sprawą *Ferdydurki* Autor — „Gombrowicz” *natus est*! Finałowy dwuwiersz to nieomal manifest, proklamacja jego zaistnienia. Ale to, co się „narodziło”, było ledwie symulacją, pozorem Gombrowicza. Po kilkudziesięciu latach pisarz będzie tego już doskonale świadomy:

Ile stron napisałem w ciągu mojego życia. Niecałe 3000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście? [...] Moje zamachy na formę do czegoś mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego zrobiłem.¹⁷

Znamy tę historię. Jedną z jej wersji jest legenda o Golemie. Opowiadała ją również Mary Shelley w swoim *Frankensteinie*...

¹⁷ W. Gombrowicz: *Dziennik 1967- 1969*. W: Idem: *Dzieła*. T. 10. Red. J. Błoński, J. Jarzębski. Kraków 1992, s. 149—150 (podkr. — K.U.).